



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**3 | 2010**

**Utopies de la scène, scènes de l'utopie**

---

## « Prolonger la danse, 'hétérotopie sensorielle' »

Claire Buisson

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1513>

DOI : 10.4000/agon.1513

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Claire Buisson, « « Prolonger la danse, 'hétérotopie sensorielle' » », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 11 janvier 2011, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1513> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1513>

---

Association Agôn et les auteurs des articles



## « Prolonger la danse, 'hétérotopie sensorielle' »

Claire Buisson

L'espace est une construction culturelle. Il est organisé et pratiqué par rapport à des règles, des codes, des représentations et des fonctions sociales et culturelles. Il existe ainsi une multitude « d'espèces d'espace », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Georges Pérec, ainsi qu'une multitude d'espèces d'espaces potentiels, de projets possibles d'espace. Aussi les conventions régissant l'espace de la représentation et l'expérience esthétique sont susceptibles d'être déplacées, renversées, effacées.

Je développe dans cet article plusieurs niveaux de réflexion relatifs à l'espace, à la perception, au corps et au public. Quel type d'expérience proposer au public ? Avec quels enjeux dans le contexte de notre société actuelle ? Mes réflexions sont nourries du projet que je développe depuis quatre ans et qui se nomme « immersive theatre »<sup>1</sup>. « immersive theatre » est un projet de recherche pour une performance-installation. Il porte sur l'amplification de la présence de la danse dans l'espace et expérimente des possibilités de générer un environnement sensoriel qui immerge le public. « immersive theatre » se développe au travers de différents registres de présence : le corps-performer, le corps-vidéo, le corps-son.

Cet article est une manifestation de la méthodologie que j'applique. Cette méthodologie repose sur l'articulation entre un processus de théorisation et un processus performatif et relève en ce sens d'une recherche *en* danse, et non *sur* la danse. Le projet de recherche se développe sur trois niveaux d'expérience, comme chercheuse, chorégraphe et danseuse. A travers cette approche méthodologique, l'écriture textuelle rend compte du processus performatif dans sa progression chronologique : les rencontres théoriques (exemple des projets scéniques développés au sein du Bauhaus et que j'aborde comme premier point), les étapes de travail (la progression d'une recherche sur la notion d'espace vers la notion de matière), et les questionnements. Mais l'écriture textuelle est également une pratique à travers laquelle s'approfondit la portée conceptuelle du projet performatif. Je nomme cette méthodologie « recherche chorégraphique ».

---

<sup>1</sup> Conception et performer : Claire Buisson. Compositeur, système de captation, live electronics : Daniele Segre Amar. Vidéo : Francesca Manzini. Scénographie : Marion Perrichet. Création Lumières : Annie Leuridan. Communication : Maiwenn Rebours. Avec le soutien de Direction des Actions Culturelles de la ville de Strasbourg ; Le Cube, Centre de Création Numérique ; Dicréam, Aide à la maquette ; Laboratoire du R.I.T.M, Université de Nice ; Summer Studios 2008 - Bruxelles ; Envie d'Agir-Défi Jeunes ; a bénéficié d'une mise à disposition de studio au Centre National de la Danse-Pantin. Production : dolce punto (D\_P).

# IMMERSION entendue comme interpénétration des espaces

L'espace théâtral est le lieu par rapport auquel la démarche d'« immersive theatre » s'est élaborée. Cet espace me semblait imposer un rapport réduit entre le spectateur et la danse, et contraindre la perception en conditionnant la conception du corps dansant. L'espace théâtral peut être lu comme un espace de séparation : d'un côté la scène et de l'autre côté l'auditorium, d'un côté les performers et de l'autre côté le public, d'un côté la performance et de l'autre côté la réception. Ces deux pôles se rencontrent dans la vision, laquelle s'incorpore au sein d'une frontalité. Cela conduit à un confinement du corps, tant du performer, que du spectateur. Ceux-ci sont contenus dans un vécu *visuel* concentré sur le « devant » par rapport auquel se structurent tant le mouvement du performer que la perception du spectateur. Ces binarités sont à l'oeuvre dans l'espace théâtral parce qu'elles sont reliées au concept de perspective<sup>2</sup>. Cela constitue ce qui est nommé « la scène à l'italienne ». Avec l'émergence de la scène à l'italienne dans la période baroque se met en place une certaine articulation entre la vision et l'organisation spatiale dans l'espace théâtral<sup>3</sup>.

Deux notions encadrent l'expérience dans cet espace : frontalité et visibilité, qui participent également à normer la conception du corps et de la perception. Dans ma démarche réflexive et performative, je suis intéressée par les stratégies expérimentées pour déconstruire ces cadres et pour générer une expérience perceptive « désencadrée ».

## Projections architecturales. Exemple des scènes utopiques du Bauhaus.

Le travail du théâtre expérimental du Bauhaus, à Dessau, se réfère plus ou moins fortement à l'utopie - la réalité de demain : la construction scénique ultra-moderne. Le Théâtre du Bauhaus compte avec les réalités de demain ou en ouvre les chemins<sup>4</sup>.

Outre le *Théâtre Total* conçu par Gropius pour Piscator (1927)<sup>5</sup>, plusieurs projets d'architecture théâtrale ont été élaborés au Bauhaus : le *U-Theatre* de Farkas Molnar (1924), le *Théâtre sphérique* d'Andreas Weininger (1926). Aucun de ces projets n'a pu être réalisé, en grande partie en raison des difficultés économiques de la période. Pour autant, ils représentent un intérêt certain tant sur le plan architectural que sur la conception même de l'expérience esthétique.

Le Bauhaus veut participer à l'émergence d'une nouvelle vie harmonieuse, qui touche l'ensemble du peuple. Pour ce faire, le Bauhaus est prêt à se lancer dans une

---

2 Au sujet de l'articulation entre espace théâtral, perspective et subjectivité, je renvoie à l'introduction de l'ouvrage de Valerie Briginshaw, *Dance, space and subjectivity*, London, Palgrave, 2001, pp.1-23.

3 Marotti, Ferruccio, *Lo Spazio Scenico, Teorie e Tecniche scenografiche nell'Italia Barocca*, Bulzoni Editore, 1974

4 Schlemmer, Oskar, « La construction scénique moderne et la scène » in *Théâtre de l'abstraction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p.62.

5 Gropius, Walter, « La construction des théâtres », in *Architecture et Société*, Paris, Editions du Linteau, 1995, pp.137-151.

éducation<sup>6</sup>. Un tel projet implique une interrogation des modalités de représentation, dont l'interrogation de l'architecture théâtrale fait pleinement partie<sup>7</sup>.

À travers ces projets, le Bauhaus repense l'espace théâtral dans sa totalité. C'est l'architecture du lieu, le théâtre, qui est conçu différemment. L'espace théâtral n'est pas envisagé dans la seule réalité de l'espace scénique. Il est envisagé comme phénomène spatial et c'est l'espace tout entier qui est scène, incluant l'espace du public et l'ensemble de l'architecture du théâtre. C'est ainsi que Schlemmer parle de la notion de "scène spatiale"<sup>8</sup>. L'expérience recherchée doit être spatiale et totale. Ce sont ces deux conditions qui sont les garantes des objectifs du Bauhaus : "éduquer les hommes pour les amener à de nouvelles façons de penser en créant de nouveaux rythmes de mouvements"<sup>9</sup>.

Dans ces projets architecturaux pour le théâtre, le projet spatial dynamique actualise la quête d'une expérience polysensorielle. Car derrière ce projet spatial dynamique, il y a les sens. Pour renouveler la scène, Gropius fixe les principes à prendre en compte ainsi :

Le phénomène de l'espace est déterminé par une limite finie dans un champ d'action infini, par le mouvement des corps mécaniques ou organiques et les variations de lumière ou des sons à l'intérieur de cet espace délimité. La création de l'espace animé, vivant, c'est-à-dire artistique, suppose une maîtrise supérieure de toutes les exigences naturelles de la statique, de la mécanique, de l'optique et de l'acoustique nécessaires pour donner corps et vie à l'idée.<sup>10</sup>

Par-delà l'énonciation de tous les éléments contribuant à l'espace vivant, cela pose une nouvelle relation du spectateur à l'espace. Par rapport à l'architecture de la scène à l'italienne, ce n'est pas la dimension optique de l'espace qui est remise en cause. Il s'agit au contraire de l'améliorer et de l'articuler à une dimension sensorielle plus large qui participe d'une conscience de l'espace interpénétré. Les éléments suivants – forme, couleur, lumière, corps, son – constituent l'espace. Et le mouvement, c'est-à-dire l'activation de ces différents éléments, marque la

---

6 Gropius, Walter, Ibid., p. 137.

7 Michaud, Eric, *Théâtre au Bauhaus*, (1919-1929), Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p.102.

8 Schlemmer, Oskar, « La scène » in *Théâtre de l'abstraction*, Lausanne, op. cit., p.47 : « Comme les tendances du Bauhaus sont aussi celles de notre scène, ce sont naturellement les éléments suivants qui retiennent d'abord notre intérêt : l'espace, comme partie du plus grand complexe d'ensemble qu'est le bâtiment [Bau]. L'art de la scène est un art de l'espace et le sera plus encore à l'avenir. Car le théâtre, la salle comprise, est avant tout un organisme spatial architectonique où tout événement est déterminé spatialement pour et par lui. La forme, la forme place, la forme plastique, est un élément de l'espace ; la couleur et la lumière sont des éléments de la forme. Nous attachons cependant une plus grande importance à la lumière, parce que nous sommes avant tout des hommes du regard [Augenmenschen] et pouvons donc déjà trouver satisfaction dans ce qui est purement visuel ; parce que nous pouvons transformer, métamorphoser l'espace au moyen de formes, de couleurs, de lumière ; et l'on peut dire que le Schau-Spiel deviendrait une réalité si tous ces éléments apparaissaient comme une totalité, et qu'ainsi ait lieu la grandiose « fête des yeux ». Si l'on brisait l'étroit espace scénique, et si l'on transposait la notion d'espace à l'architecture en général (et non plus à la seule architecture intérieure, mais à la totalité de l'architecture – idée particulièrement fascinante au vu des nouveaux bâtiments du Bauhaus), ainsi pourrait-on démontrer la notion de scène spatiale d'une façon presque encore inconnue ».

9 Weininger, Andreas, légende de son Théâtre Sphérique in *Bauhaus*, n°3, 1927, p.2

10 Gropius, Walter, « La construction des théâtres », in *Architecture et Société*, op. cit., p.139.

singularité de ces projets spatiaux. L'architecture de ces théâtres repose ainsi sur de nombreux dispositifs techniques permettant une mobilité. L'espace total est fragmenté (plusieurs plateaux, les dépendances de la scène, les espaces des spectateurs) et ces différents fragments sont articulés et mobiles (systèmes mécaniques d'ascenseur, de pivot, etc.). Dans le *U-Theatre* de Molnar, comme dans le *Théâtre Sphérique* de Weininger, les sièges des spectateurs sont mobiles.

## L'utopie du Bauhaus et de Gropius : l'édifice, l'unité dans l'homme comme organisme vivant.

L'édifice, qualifié par Mark Franko de « lieu utopique de la synthèse »<sup>11</sup>, constitue un principe constructif global. C'est par ce principe que le Bauhaus aspire à modifier le corps social dans son ensemble et à générer une intégration de ces différents constituants. Les projets évoqués n'ont pas été réalisés, mais ils ont permis d'envisager de nouvelles conceptions de l'expérience esthétique dans le spectacle vivant. Ils projettent des cadres perceptifs et sociaux différents. En repensant l'espace architectural de la représentation, ils ont renforcé la dimension esthétique du spectacle vivant, « esthétique » entendue en tant qu'expérience perceptive, globale et englobante. Ces espaces architecturaux projettent une expérience du collectif, d'un ressenti collectif.

Les projets et écrits du Bauhaus résonnent avec mon processus d'interrogation de l'espace perceptif et de l'espace de la représentation. Les propos de Gropius, Schlemmer, Weininger ou Molnar sur la « sensation », « sensation physiologique » ou sur les dimensions « psychique, optique, acoustique » me renvoient à l'organisation de la perception globale (multidimensionnelle) et multisensorielle (qui convoque consciemment une multitude de médiums). Ils n'ont pas à ma connaissance utilisé le terme d'*immersion*, parlant plutôt de *soumettre* le public à des sensations fortes. Pour autant, leurs propos s'actualisent dans ma réflexion par la formulation d'une architecture de l'effacement. L'effacement de la séparation entre la scène et le public, l'effacement d'un point de vue unique, celui de la frontalité, pour « désencadrer » la perception du public.

## Projet chorégraphique. Proposition scénographique dans « immersive theatre »

Comment à mon tour projeter un espace chorégraphique utopique, soulignant l'expérience sensorielle globale et englobante ? Espace non plus seulement architectural, mais plutôt espace « anthropologique » au sens que Merleau-Ponty donne à ce mot, qui interroge ensemble le corps dansant et la perception de la danse. Le projet chorégraphique « immersive theatre » peut dans un premier temps être résumé ainsi : utopie d'une expérience esthétique, multisensorielle et multidimensionnelle, où les contours s'effacent, où les cadres disparaissent. Utopie d'une expérience d'immersion du spectateur dans le corps dansant, dans un corps qui dépasse la limite épidermique. C'est un projet de construction d'une perception, à travers l'élaboration d'une danse élargie, pas seulement visible, qui convoque trois niveaux de corps : le corps de la danseuse, le corps sonore et le corps vidéo.

---

<sup>11</sup> Franko, Mark, « Peut-on habiter une danse ? », in Rousier, Claire [dir.], *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Pantin, CND, 2001, p. 128.

Par ce projet, je souhaite apporter du mouvement à l'espace architectural du théâtre pour saisir le public dans sa perception. Ainsi dans une première phase du processus, j'ai décliné cette quête de l'espace vivant en apportant du mouvement au public. Questionner la frontière entre la scène et le public, dans une quête d'immersion de celui-ci, m'a conduit à vouloir faire se confondre l'espace de la scène et l'espace du public. Dans les présentations publiques de 2006 et de 2007<sup>12</sup>, j'invite le public à venir sur scène par la voix et la parole. En mars 2010, avec la scénographe, nous envisageons une stratégie d'implication mobile du public, qui ne nécessiterait pas la voix, ni le discours mais découlerait de l'installation scénographique même. Dans toutes ces tentatives, questionner la frontière entre les espaces débouche sur la remise en cause de la fixité du spectateur, de sa position assise, palliée par l'activation d'une mobilité du public et des stratégies pour y parvenir. La question de la séparation des espaces est 'résolue' dans le déplacement physique du public<sup>13</sup>.

Mais je me pose une question. Y-a-t-il une nécessité à cela ? La mobilité du public est-elle toujours pertinente ? Et sinon, comment alors maintenir cette démarche critique par rapport à la séparation entre scène et public sans engager la mobilité physique du public dans l'espace ?

Dans le processus d'«*immersive theatre*», la mobilité du spectateur n'apparaît plus nécessaire ni pertinente. Cela devient un élément redondant, une fausse évidence et une réponse facile, par rapport à la question initiale sur la perception de la danse. À trop vouloir questionner les cadres et les conventions, il se dégage parfois des propositions simplistes et une surenchère des stratégies mises en place qui mettent encore plus de distance entre l'expérience recherchée et la concrétisation du projet. Chercher à immerger le spectateur dans la danse, à casser le principe de distance inscrit dans l'organisation de l'espace théâtral ne se réduit pas à rendre actif le spectateur par sa mobilité physique ou à intégrer l'espace du public dans l'espace de la danse. La posture assise du spectateur n'implique pas nécessairement une passivité, au sens de distance. Sinon cela conduirait à ce que Jacques Rancière a nommé le « partage du sensible »<sup>14</sup>, « une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions ». Dans ce partage, le voir est systématiquement associé à *passivité, distance, objet, désincarnation*. Rancière pose la même question que celle à laquelle je suis arrivée : parfois, n'est-ce pas « justement la volonté de

---

12 Il s'agit des présentations au Mikaelis Theatre de l'université de Roehampton-Londres en juin 2006, et au CND-Pantin dans le cadre du symposium du SHDS-CORD en juin 2007.

13 Fenemore, Anne, « On Being Moved by Performance », in *Performance Research* 8(4), Taylor&Francis, 2003, pp.107-114. Dans cet article, elle analyse à travers la phénoménologie husserlienne deux pièces : *Highway 101* de Meg Stuart et *Secret Services* de Felix Ruckert. Elle questionne les systèmes perceptifs engagés dans la démarche performative et la possibilité de « toucher » le spectateur au sens corporel. Elle fait la distinction entre « to move » émotion et « to move » motion, dégageant les implications épistémologiques de cette distinction. Pour elle, cela marque un passage de la « optical-visual performance » à la « visceral-visual performance ».

14 Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions, 2008, p.18 : « Mais ne pourrait-on verser les termes du problème en demandant si ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance ? Qu'est ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions ».

supprimer la distance qui crée la distance ? »<sup>15</sup>. Effectivement il ne s'agit pas dans ma démarche de changer les termes de la perception, passant du *voir* au *toucher* par exemple, mais de déplacer l'agencement de ces termes. Comment assurer dans le processus performatif cette dimension corporelle de l'expérience du spectateur ? Comment le conduire à une expérience sensorielle, globale et englobante ? Qu'est-ce que cela implique dans le langage artistique même et dans les modalités d'écriture ?

Dans les projets du Bauhaus évoqués ci-dessus se dégage une articulation entre le concept d'espace et l'expérience sensorielle<sup>16</sup>. Partant de leurs présupposés, j'avais projeté l'immersion du public en relation avec des principes de spatialisation. Mais penser l'espace comme principe structurant et premier de la démarche m'a conduit à une impasse. Plus je cherchais à sortir des cadres spatiaux, en tant qu'ils limitent la perception, plus ceux-ci me conditionnaient et m'enfermaient. J'ai alors cessé de considérer le cadre et l'espace au centre de mon interrogation. Je me suis consacrée au travail corporel pour dégager une matière. C'est en passant par le sensoriel, que j'ai finalement trouvé un projet spatial, tangible et immersif.

## IMMERSION entendue comme expérience sensorielle

### Pour une présence sensorielle

J'aborde le corps comme une matière, étant en cela malléable et polymorphe (ou *informe*, c'est-à-dire sans forme et perpétuellement modelable). Cette mobilité de la conception du corps, et non plus celle du public, me garantit son instabilité, et me permet d'échapper à une normativité quelle qu'elle soit. Je sors d'un corps dont l'organisation serait fixée, décidée, normée, cadrée.

*Mille Plateaux* (1980) de Deleuze et Guattari constitue une des expériences corporelles d'importance dans ma réflexion. Expérience corporelle à la lecture de cet ouvrage, dont les phénomènes qu'ils décrivent m'habitent et me deviennent intelligibles parce que je les saisis corporellement. Un premier terme dans cet ouvrage a éclairé mon projet de corps, celui d'*intensité* en relation à la notion de « corps sans organe ».

Un CsO est fait de telle manière qu'il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. Encore le CsO n'est-il pas une scène, un lieu, ni même un support où se passerait quelque chose. Rien à voir avec un fantasme, rien à interpréter. Le CsO fait passer des intensités, il les produit et les distribue dans un spatium lui-même intensif, inétendu. Il n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace à tel ou tel degré - au degré qui correspond aux intensités produites. Il est la matière intense et non formée, non stratifiée, la matrice intensive, l'intensité = 0, mais il n'y a rien de négatif dans ce zéro-là, il n'y a pas d'intensités négatives ni contraires<sup>17</sup>.

Le corps que je tente de faire émerger dans le projet « immersive theatre » est un corps qui échappe à la codification des langages dansés. C'est un corps dansant, mais qui ne s'appuie pas sur un vocabulaire de la danse déjà existant, et qui s'étend par-delà la limite charnelle du corps de la danseuse. Ce n'est plus dans la seule matérialité pondérale du corps de la danseuse que je situe

---

15 Rancière, Jacques, *ibid.*, p.18.

16 Schlemmer, Oskar, « La scène » in *Théâtre de l'abstraction*, Lausanne, op. cit., p.47.

17 Deleuze, Gilles et Felix Guattari, *Milles Plateaux*, Paris, Gallimard, 1980, p.189

la danse. Je cherche un déplacement d'une présence pondérale à une présence sensorielle. Cette matérialité est inhérente à la manière de pratiquer le corps et d'aborder l'anatomie du corps de la danseuse. La pratique du corps, n'étant plus uniquement inscrite dans le poids, repose sur l'exploration du corps de la danseuse comme matière, dans un jeu de connexions avec d'autres registres de présence, que constituent le son et la vidéo. Autrement dit la présence sensorielle existe à travers la construction d'un corps multimédia. Le corps de la danseuse devient alors « corps-performer »<sup>18</sup>. *Performer*, entité et terme que je définis ainsi : source opérante inhérente au corps matière. Il est l'agent qui active et négocie les propriétés perceptives et leurs relations.

« immersive theatre » repose sur un dispositif technologique, incluant le système de captation (par microphones et par vidéo-caméra), le système de diffusion (diffusion sonore hexaphonique, vidéoprojection) et le traitement en temps réel. Le dispositif technologique est conçu de manière à matérialiser le projet sensoriel.

Hubert Godard souligne que le spectateur qui « regarde » le danseur est habité dans son corps par les résonances des intensités corporelles du danseur. Cette expérience kinesthésique conduit à abaisser les distances discutées plus haut entre scène et public, non en termes d'organisation des espaces, mais du point de vue du ressenti et de la perception. Cela relève d'une dimension pondérale:

Dans le cas d'un spectacle de danse, cette distance éminemment subjective qui sépare l'observateur du danseur peut singulièrement varier (qui bouge réellement ?), provoquant par là un certain effet de « transport ». Trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre [...]. C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire<sup>19</sup>.

Le travail que je développe sur le corps global, du performer, du son et de la vidéo, dans une espèce d'anticipation de la réception du public, cherche une alternative à cette « contagion gravitaire ». Que le public ne soit pas transporté seulement par le poids du danseur, mais par les volumes immatériels du corps élargi. Dans ce projet, le dispositif technologique est relativement classique dans ses moyens (les microphones, la vidéo caméra, le vidéo projecteur). C'est donc dans la manière dont ces différentes technologies sont combinées que s'actualise le projet de perception. L'usage des technologies permet d'une part d'élargir la présence du corps-performer, qui est contaminé par le dispositif technologique *dans* et *avec* lequel il évolue. D'autre part, l'usage des technologies permet de créer des espaces constitués de la matérialité sensorielle du corps. L'articulation entre la danse et un dispositif technologique est intéressant par les implications perceptives qu'elle permet. Ainsi, Hubert Godard affirme que le geste (hors du dispositif technologique) est « déjà » le résultat d'une projection virtuelle. Autrement dit la dynamique fondamentale du geste repose sur une représentation intérieure du corps et de

---

18 Dans « immersive theatre » se dégagent plusieurs schèmes qui composent le « corps du performer »: les articulations, les cakkas, la colonne vertébrale du coccyx jusqu'au pariétal ; et deux appuis mobiles ressources : la zone pelvienne et le diaphragme. Le « corps-performer » est la matière qui émerge de la navigation entre ces différents schèmes dans une négociation constante de leurs relations. Le corps-performer est un tout, ni contenant, ni contenu, ni forme, ni fond, mais matière.

19 Godard, Hubert (1995), « Le geste et sa perception », in Marcelle Michel et Isabelle Ginot (dir.), *La Danse au XXème siècle*, Paris, Bordas. pp.260-263.



l'espace. C'est donc un processus immatériel qui permet d'activer le geste, et d'en déterminer la matérialité selon une certaine qualité de temps, d'espace, de flux et de poids<sup>20</sup>.

Interrogé par Armando Menicacci et Emanuele Quinz sur « cette réalité virtuelle » immanente au geste du danseur et sur les possibilités d'actualisation de cette virtualité par les nouvelles technologies, Godard répond:

Grâce à ces dispositifs technologiques, du nouveau peut être créé: il s'institue un mécanisme qui permet de renouveler une certaine dynamique de l'imagination, de renouveler donc l'anatomie subjective [...] Avec ces dispositifs technologiques, le potentiel d'action est considérablement accru, précisément parce que cela génère ce jeu de polysensorialité transmodale, par des croisements, des chiasmes entre les différents sens, par des transferts d'information d'un sens à l'autre<sup>21</sup>. (traduction de l'auteur)

Je relie la question du dispositif technologique à l'élaboration d'une présence sensorielle. En effet, dans ce projet, les technologies ne créent pas un nouveau paradigme. Mais elles opèrent dans la matérialisation des principes perceptifs développés dans le travail corporel et participent ainsi à la possibilité d'immersion du spectateur dans cette présence sensorielle. C'est dans les modalités d'écriture qu'elles apportent au dispositif d' « immersive theatre » la possibilité d'actualiser le projet chorégraphique.

## Stratégies d'écriture : une mise en tension du dispositif.

La phase d'écriture chorégraphique permet d'opérer le passage de la multisensorialité à la multidimensionnalité et d'aboutir ainsi à l'expérience immersive recherchée. La multidimensionnalité de la danse et de sa perception – qui était une condition préalable au projet – n'a pu se matérialiser que lorsque les potentialités sensorielles ont été saisies. Dès lors, l'écriture se tourne vers une poétique de l'effacement, dans une dynamique systémique.

Cette poétique de l'effacement émane du dispositif, où les limites ne sont pas seulement repoussées, élargies, mais elles sont détendues, c'est-à-dire qu'elles deviennent malléables et modulables constamment. Elles délimitent mais elles ne limitent pas. Sur ce principe de l'effacement peut se déployer la complexité sensorielle d'un corps qui n'est pas seulement le corps du performer, mais une présence élargie. C'est par l'effacement que le dispositif parvient à un élargissement de la matière. Cet effacement opère à travers diverses modalités : la fragmentation, la disparition, la multiplication, la relation – autant de modalités qui permettent de déployer une corporalité dans un chemin qui n'est pas défini.

---

20 Menicacci Armando, Emanuele Quinz, « Conversazione con Hubert Godard », in *La Scena Digitale/Nuovi Media Per La Danza*, Venice, Marsilio, 2001, p.371-380 : « l'élément qui me semble fondamental pour qui fait le mouvement est de partir de l'articulation. Je vois l'articulation comme un lieu de séparation : une partie de mon corps reste, et une autre partie bouge dans un espace auquel j'attribue un sens, une valeur, dans lequel je projette une image du geste, je construis une action virtuelle [...]. Dans mes recherches, j'ai compris que la séparation se construit autour d'une fiction : pour bouger, je dois imaginer le monde, dans tous les sens du terme, je dois le caractériser, le nommer, le colorer, le dynamiser. C'est dans cette représentation du monde que mon bras part et opère cette opération. » (traduction de l'auteur) « bouger est donc le résultat d'une projection virtuelle d'une géographie anatomique autant que de l'espace, qui se basent tous les deux sur une sélection d'informations » (traduction de l'auteur) (374).

21 Ibid., p.375 : « grazie a questi dispositivi [tecnologici] si può creare del nuovo: s'istituisce un meccanismo che permetta di rinnovare una certa dinamica dell'immaginazione, di rinnovare quindi l'anatomia soggettiva. [...] Con questi dispositivi tecnologici, il potenziale d'azione si trova considerevolmente aumentato, proprio perché s'innesci questo gioco sulla polisensorialità transmodale, sugli incroci, sui chiasmi fra i diversi sensi, sui trasferimenti di informazioni da un senso all'altro ».

### **L'effacement d'un centre et des périphéries.**

Exemple 1 : le corps du performer ne prévaut pas sur les autres éléments. Le dispositif d'« immersive theatre » ne repose pas sur un principe pyramidal entre le corps performer et les autres corps. Dans la perception du spectateur, le corps du performer ne doit pas être central et les autres éléments ne doivent pas être périphériques. La création lumière<sup>22</sup> garantit cet effacement du corps performer, par des modalités d'apparition du corps du performer, mais également de disparition, et de fragmentation.

### **La perte, effacement d'un point de vue unique.**

Exemple 2 : le premier élément travaillé a été le corps de la danseuse, hors de repères spatiaux. Il s'agit non seulement d'échapper au référent du « devant de la scène », mais également d'échapper à l'organisation gravitaire du corps. Le principe sur lequel la danse se développe est l'exploration du corps, dans une négociation constante entre sa structure squelettique, le mouvement de la respiration et des points énergétiques<sup>23</sup>. Un travail sur le relâché, la détente musculaire et le relâchement des parties du corps qui ne sont pas sollicitées permet d'être dans une architecture mobile. La composante pondérale ne disparaît pas de la réalité corporelle, mais ce n'est pas par elle que se détermine la qualité matérielle du corps dansant. Tout en gardant le corps sur le sol, un corps pesant, c'est une situation d'apesanteur qui est recherchée. Je le nomme « multidimensionnalité ». En apesanteur, il n'y a plus la direction vers le bas qui est fixé par rapport à la force de gravité. L'espace du corps n'est plus fragmenté, encadré et organisé. *Corps polymorphe* : le corps d'« immersive theatre » veut échapper à l'organisation de son espace et de son ordre hiérarchique. Cette attention pour un corps polymorphe implique de s'extraire de l'organisation géométrique qui fixe le devant, le derrière, les côtés, le bas et le haut, selon un ordre inégal en privilégiant le devant, sur le derrière. Dans cette quête de l'informe, il ne s'agit pas seulement de faire tomber la rectitude géométrique de l'organisation spatiale du corps. Il s'agit également d'effacer la hiérarchie impliquée dans cette organisation spatiale. Le corps ne constitue pas un espace géométrique, au sens de Merleau-Ponty, c'est-à-dire un espace fixe, fixant, inamovible. Au plus est-il un espace anthropologique, toujours me référant à la terminologie de Merleau-Ponty<sup>24</sup>, c'est-à-dire une masse en constante évolution, sans cadre a priori, et qui occupe l'espace à sa manière, selon différentes intensités. Le sujet performer n'est plus présent exclusivement à travers le devant, le frontal. Le visage et le regard se développent hors de la seule direction frontale, et peuvent naviguer à 360 degrés. Pour faire accéder le corps dans cette « architecture non fixe », le haut du corps est investi différemment. Le haut du corps, c'est-à-dire la tête, le visage, le regard. Ce « haut du corps » indistinct se fragmente en trois éléments distincts. Ce haut du corps souvent inconscient,

---

22 La création lumière sera assurée par Annie Leuridan. La phase de travail pour la lumière est prévue pour février 2011.

23 J'ai développé en grande partie ma recherche sur le corps en partant des principes qui sont développés dans le yoga, les cakras et la notion de « corps subtil » développée dans la culture hindoue. N'ayant l'espace pour approfondir ici ce point, voici quelques ouvrages : Bouiller, Véronique et Gilles Tarabout [dir.], *Images du corps dans le monde hindou*, CNRS Editions, 2002. Eliade, Mircea, *Le Yoga, Immortalité et Liberté*, 1975. Eliade, Mircea, *Patanjali et le yoga*, Points. SagesseFeuga, Pierre et Tara Michael, *Le Yoga*, PUF. Michael, Tara, *Corps Subtil et Corps Causal*, Le Couturier du Livre, Paris, 1979. *Upanishads du Yoga*, traduites du sanskrit par Jean Varenne, Gallimard/UNESCO, 1990.

24 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pp.324-344.

ornemental ou interprétatif est engagé totalement comme un prolongement du squelette, participe ainsi de la formation et déformation constante de la matière.

Exemple 3 : la disposition du public. Le choix scénographique est allé vers un rapport tri-frontal du public avec l'espace performatif, le quatrième côté étant occupé par la régie et le musicien. Ainsi le public est disposé dans un arc de cercle. De cette manière, il est à la fois celui qui regarde et celui qui est vu par le public situé en face de lui ou latéralement. Cela permet également de signifier que la performance ne repose pas sur un point de vue unique. Elle se déroule dans un volume, dont chacun percevra un aspect particulier en fonction de sa localisation.

Exemple 4 : le point de vue de la construction chorégraphique .

Quel point de vue pour la construction ? Dès lors que l'on veut sortir de la frontalité, de la gravité et de la vision, comme référents exclusifs dans la construction d'espace, il est judicieux de prendre un autre point de vue pour le « créateur »<sup>25</sup>.

Pendant longtemps, j'ai voulu trouver une autre danseuse pour me remplacer et me permettre de prendre un point de vue extérieur afin d'aborder la phase d'écriture chorégraphique. Être à l'intérieur, ne « pas voir » l'ensemble, me semblait un obstacle à cette phase finale. Mais il s'est peu à peu révélé que le corps multimedia, et la présence sensorielle, étaient à un point de maturation trop avancé pour que je sois substituée. Dès lors, l'écriture relève d'une démarche de l'intérieur, révélant une globalité sans que celle-ci soit vue puisque « je » chorégraphe suis aussi performer. Aussi la construction de l'espace-temps de la chorégraphie a reposé sur un ressenti, sans visibilité, frontale et des relations entre les différents corps.

Toutefois cette intériorité n'est pas une catégorie distincte de l'extérieur. Le modelage de la matière opéré du point de vue intérieur génère en même temps un espace extérieur. Lui-même, réciproquement, donne une forme à l'espace intérieur.

L'environnement chorégraphique fonctionne sur une logique dialectique, et non par rapport à des dualismes. La dialectique entre matériel et immatériel, entre mobilité et immobilité, entre singularité et hétérogénéité, entre globalité et altérité, entre construction et déconstruction. Cela génère une « ambiguïté »<sup>26</sup>, entendue comme ambivalence, qui maintient une constante imprévisibilité. Elle garantit l'échappement au cadre fixe, le dépassement des dualismes, vers une expérience sensorielle.

L'environnement devient le lieu de l'immersion. « Désencadré » des principes structurants de l'espace théâtral, il se constitue de s(t)imulations sensorielles qui renvoient le public à sa propre présence.

---

25 Amaldi, Paolo, *Espaces*, Editions de la Villette, Paris, 2007, p.58-59. Il se réfère à l'ouvrage de l'historien Sigfried Giedon, *Espace, temps et architecture* (1941). Dans cet ouvrage, Giedon retrace les conceptions de l'espace depuis l'époque de l'Égypte. Le début du XX<sup>ème</sup> siècle connaît une révolution optique. C'est le bouleversement de la perspective et l'introduction de la notion de mouvement. Cela débouche sur la conception d'une vision spatio-temporelle. Giedon pose son hypothèse par rapport à une description du bâtiment du Bauhaus construit en 1926 par Walter Gropius. Il pose le point de vue zénithal comme le point de vue pertinent pour saisir cet espace-temps, caractérisé par une multitude de frontalités orientées toutes différemment et la transparence. Il n'y a pas de point de vue unique privilégié.

26 Ce terme est celui du musicien Daniele Segre Amar.

## L'environnement chorégraphique est-il une hétérotopie ?

La démarche d'« immersive theatre » est née d'une nécessité de valoriser l'expérience sensorielle du public, comme expérience réflexive. Au centre de cette démarche se trouve la question de la perception, et de l'expérience sensorielle, pour résorber les séparations du sujet. L'expérience de la *corporalité* performative nous fait accéder à notre être quotidien, notre être social et intime. La présence de la danse ne réside pas seulement dans le corps physique du danseur, mais dans la construction d'états corporels dont la matérialisation peut se déployer à travers le corps du danseur, mais aussi à travers bien d'autres médiums et corps, le corps du public inclus. Le concept d'« hétérotopie », élaboré par Michel Foucault, m'a toujours intéressé pour lire la performance « immersive theatre ». Aussi, en guise d'épilogue, je tente une lecture de la performance à travers ce concept.

L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau<sup>27</sup>.

Pour Michel Foucault, « nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements »<sup>28</sup>. « Emplacement » : « défini par les relations de voisinage entre points ou éléments; formellement on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis »<sup>29</sup>. La question n'est pas tant celle de l'espace physique, du lieu, mais des modalités de relation qui vont le constituer et ce faisant le définir. Les lieux (la rue, le quai de gare, le café, etc....) se définissent par rapport à la pratique qui en est faite. Michel Foucault fait émerger de ces emplacements certains qui sont constitués de relations paradoxales et se situent à la fois *dans* et *par-delà* les principes qui structurent le réel de la société. Ces emplacements, ou « contre-emplacements », définissent des « hétérotopies ». Il les définit ainsi :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessiné dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables<sup>30</sup>.

L'hétérotopie renverrait donc à des emplacements, à la fois localisables et abstraits, matériels et immatériels, par lesquels s'opère une transformation du sujet et/ou des relations sociales. Tentant de décrire ces hétérotopies, Foucault énonce six principes. Pour appréhender l'environnement chorégraphique, j'en retiens trois en particulier. Ainsi Foucault cite l'exemple du « voyage de noce » pour décrire le premier principe, celui des « hétérotopies de crise ». Ce qui constitue l'emplacement est précisément le voyage de noce, comme pratique de passage, c'est-à-

---

27 Foucault, Michel, « Des espaces autres », (publié en 1984 dans la revue *Architecture /Mouvement/ Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49), in *Dits et Ecrits*, II 1976-1988, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p.1571.

28 Ibid., p.1572.

29 Ibid., p.1572

30 Ibid., p.1574.

dire « la défloration de la jeune fille »<sup>31</sup>. Les hétérotopies sont des pratiques qui ne sont pas nécessairement ancrées dans un lieu physique fixe. Ou plutôt, ce sont des pratiques localisables dans une dialectique entre un ancrage physique (le train, l'hôtel) et un accomplissement du sujet (la défloration, la jeune fille devient femme).

Le quatrième principe que pose Foucault est celui d'« hétérochronies », c'est-à-dire des emplacements dans lesquels les hommes sont confrontés à une « sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »<sup>32</sup>. Il donne comme exemple le cimetière, l'emplacement qui commence, pour l'individu, par « la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer »<sup>33</sup>.

Le sixième et dernier principe, porte sur la fonction des hétérotopies : hétérotopies d'illusion ou hétérotopies de compensation. Dans les deux cas, l'hétérotopie fait contrepoids avec le réel pour retrouver un équilibre, soit en signifiant l'illusoire des cloisonnements avec lesquels le réel est structuré, soit en créant un autre espace réel harmonieux pour compenser le désordre de notre réel<sup>34</sup>. L'hétérotopie relève d'une nécessité vitale, qui implicitement se construit sur une critique du réel et une prise de distance avec un ordre des choses.

« immersive theatre » relève d'une prise de distance avec l'organisation d'un réel, le réel de la représentation mais en tant qu'il incarne l'organisation du réel social (organisation perceptive, organisation théorique, organisation du sujet). Cette organisation du réel est intégrée et renversée à travers un emplacement performatif : l'environnement chorégraphique. En quoi cet environnement serait-il une forme d'hétérotopie ? En quoi les stratégies mises en place dans la performance peuvent être associées aux principes énoncés par Foucault et aboutissent à un lieu de médiation et de réflexivité pour le public ?

Tout d'abord, la performance repose sur une hétérogénéité du lieu. L'espace généré est à la fois constitué d'espaces physiques (les espaces du public, la structure scénographique, l'emplacement du microphone, du champ de captation de la caméra) d'anatomies identifiables, et de spatialités immatérielles. L'espace de la performance est constitué d'un réseau de relations.

De plus, ces relations s'articulent et se déploient jusqu'à constituer la performance dans une dynamique temporelle relevant de tensions. En ce sens, la performance repose sur une temporalité hétérogène. Elle se construit sur une articulation entre une circularité répétitive et la déconstruction constante de la dimension cyclique, sur la mobilité de la *corporéauté* et l'immobilité des médiums. Non seulement le temps dans « immersive theatre » est en rupture avec le temps traditionnel, mais également en rupture à l'intérieur de la performance.

La démarche d'« immersive theatre » cherche à ramener l'individu spectateur à lui-même, à ses sensations. Le ramener à son corps comme ressource pour orienter un mode d'être là et d'être en relation avec l'environnement. C'est une tentative par rapport aux cadres de notre quotidien de

---

31 « La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu “nulle part” et, à ce moment-là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques ». Ibid., p. 1576.

32 Ibid., p.1578.

33 Ibidem.

34 Michel Foucault associe les maisons closes des temps passés à une hétérotopie d'illusion, et suggère que dans certains cas les colonies ont fonctionné comme des hétérotopies de compensation, cet emplacement où le colon est loin de sa réalité d'origine, où tout lui semble possible, comme si le territoire de la colonie était un territoire vierge, où tout est à construire, y compris la civilisation des peuples présents, dans une harmonie parfaite. Foucault, Michel, « Des espaces autres », (publié en 1984 dans la revue *Architecture /Mouvement/ Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49), in *Dits et Ecrits*, II 1976-1988, op. cit., p.1580.

susciter en chacun une condition d'être différente, « en compensation », pour utiliser le terme de Michel Foucault<sup>35</sup>, de la distorsion que nos lieux quotidiens engendrent. Dans la société contemporaine, il me semble que nous sommes toujours plus en mouvement dans l'espace, mais toujours moins actif et moins dans le corporel. Le contact avec soi-même, matière corporelle, s'amenuise au fur et à mesure qu'un métro, un train, ou un mail nous transporte ailleurs. Il nous faut retrouver le sens du mouvement, en tant que sensibilité à la matière.<sup>36</sup> Pour autant, est-ce par la mobilité apparente, visible, physique que cela doit se faire ? Convoquer l'immobilité dans une performance de danse vise à faire émerger dans le spectateur le sens du mouvement qu'il perd peu à peu dans sa vie quotidienne<sup>37</sup>. Parallèlement, l'immobilité dans la performance renvoie à une autocritique du performer de la sujétion de la danse à l'ordre dominant lié au capitalisme contemporain, l'être en perpétuel mouvement<sup>38</sup>. Aussi l'introduction de l'immobilité dans la danse n'est pas un choix seulement artistique, par rapport à un langage. Cela s'étend à la réalité sociale et culturelle à laquelle elle appartient et à l'intérieur de laquelle elle cherche à dégager une modalité d'expérience différente<sup>39</sup>. Cela s'inscrit dans une démarche politique dans la mesure où est identifié un comportement, qui va être remis en cause et soumis à une alternative.

En effet, je m'approprie la notion de « mobilité » comme réponse critique à la fixité des cadres, des forces de pouvoir qui encadrent notre expérience et notre subjectivité et la figent. Mobilité au sens d'instabilité et au sens de flexibilité mentale. Cette mobilité est présente dans mon processus. Ainsi, j'opère dans la performance cette réponse critique à travers un principe de tension entre immobilité et mobilité pour atteindre la matière sensorielle. Je le nomme « i-mobilité ».

---

35 « créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Cela serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation ». Foucault, Michel, « Des espaces autres », (publié en 1984 dans la revue *Architecture /Mouvement/ Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49), in *Dits et Ecrits*, II 1976-1988, op. cit., p.1580

36 Je renvoie à l'ouvrage d'Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, op. cit.

37 Lepecki, André « Still : On the Vibratile Microscopy of Dance » in Brandstetter, Gabriele et Hortensia Volkers (eds.), *Remembering the Body*, op. cit., pp.332-368.

38 « The still-act, dance's exhaustion, opens up the possibility of thinking contemporary experimental dance's self-critique as an ontological critique, moreover as a critique of dance's political ontology. The undoing of unquestioned alignment of dance with movement initiated by the still-act refigures the dancer's participation in mobility – it initiates a performative critique of his or her participation in the general economy of mobility that informs, supports, and reproduces the ideological formations of late capitalist modernity ». Lepecki, André, « Introduction : The political ontology of movement » in Lepecki, André, *Exhausting Dance, Performance and the politics of movement*, op. cit., p.16. Le « still-act », l'épuisement de la danse, ouvre sur la possibilité de penser l'auto-critique de la danse expérimentale contemporaine comme une critique ontologique, qui plus est comme une critique de l'ontologie politique de la danse. L'affaiblissement de l'articulation incontestée de la danse avec le mouvement, initiée par le « still-act », reconfigure la participation du danseur au mouvement, cela initie une critique performative de sa participation dans l'économie générale du mouvement qui informe, supporte et reproduit les formations idéologiques de la dernière modernité capitaliste. (traduction de l'auteur)

39 Je reprends le concept de « still-act » de l'anthropologue Nadia Seremetakis qu'André Lepecki présente dans l'introduction de son ouvrage *Exhausting Dance, Performance and the politics of movement*, op. cit., p.15 : « concept proposed by anthropologist Nadia Seremetakis to describe moments when a subject interrupts historical flow and practices historical interrogation » (concept proposé par l'anthropologue Nadia Seremetakis pour décrire les moments où le sujet interrompt le déroulé historique et met en pratique un questionnement historique.) (traduction de l'auteur)

L'immersion du public renvoie à l'expérience propre de chacun de ses membres. En effaçant les contours et les cadres, en explorant les recoins subtils de la perception, « immersive theatre » conduit le public à un seuil perceptif qui crée une confusion. Dans cet état, qui est avant tout ancré dans le corps, il s'agit de le rendre actif dans l'expérience qu'il est en train de vivre. En équilibre sur ce seuil, il pourra saisir son propre mode d'existence. La chorégraphie est aussi dans le corps du spectateur, dans sa mobilité perceptive engagée par l'environnement qui lui est proposé. Le corps du spectateur devient aussi l'espace de la chorégraphie. Dans cet espace s'accomplit une articulation mobile des différents niveaux sensoriels. Cette chorégraphie permet l'opération de l'hétérotopie, l'opération transformante dans le sujet qui poursuivra ensuite différemment son quotidien - comme le voyage de noces, expérience de l'hétérotopie, provoque une transformation invisible, bien que physiquement concrète, dans l'identité de l'individu qui à son retour reprendra le cours de sa vie, mais en étant *autre*.

Ce niveau personnel et individuel de l'expérience n'est pas incompatible avec la notion d'immersion. Il s'agit de générer une *condition* de perception dans laquelle le public pourra faire son expérience propre. Je cherche l'immersion du public dans un monde sensible, mais c'est un monde qui m'échappe, comme chorégraphe-chercheuse : un monde dans lequel il fera son propre voyage et sa propre exploration. Le processus performatif est une médiation entre soi et soi, entre moi et moi chorégraphe-chercheuse-performer, entre le public et le public. Le processus performatif crée un état de questionnement et de dialogue avec soi-même, avant tout. Il engendre des questionnements subjectifs, par rapport à ce que chacun est capable de percevoir et d'articuler<sup>40</sup>.

C'est une expérience émancipatrice en tant que je ne donne pas un objet au public en présupposant son ignorance. Il ne s'agit pas de lui apprendre quelque chose, de lui donner un savoir, de lui faire voir quelque chose, mais de générer les conditions de sa propre expérience. Expérience émancipatrice en ce sens, ou pour citer Rancière :

C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même. Il l'apprend comme effet de la maîtrise qui l'oblige à chercher et vérifie cette recherche. Mais il n'apprend pas le savoir du maître.<sup>41</sup>

L'environnement chorégraphique d'« immersive theatre » est adressé entièrement au public. La recherche sur la matière du *corps-performer* est projetée vers la possibilité d'engendrer un espace sans cadre par lequel puissent se réaliser l'intime et le subjectif du public.

## Bibliographie

Amaldi, Paolo, *Espaces*, Editions de la Villette, Paris, 2007

Augoyard, Jean-François, « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? », in Roger, Alain (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, 1994, pp.334-346.

---

40 « Il y a des choses qu'on ne peut faire ou dire qu'à force de bassesse d'âme, de vie haineuse ou de vengeance contre la vie. Parfois un geste ou un mot suffisent. Ce sont les styles de vie, toujours impliqués, qui nous constituent comme tel ou tel. C'était déjà l'idée du « mode » chez Spinoza. Et n'est-ce pas présent dès la première philosophie de Foucault : qu'est ce que nous sommes capables de voir, et de dire (au sens d'énoncé) ? ». Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, op. cit., p.138

41 Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p.20.

- Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris : Odile Jacob, 2008.
- Bock and Vincenzi, *Invisible dances...from afar: a show that will never be shown*, London: Artsadmin, 2004.
- Briginshaw, Valerie, *Dance, space and subjectivity*, University of Southampton, 2001.
- Brisson, Jean Luc (ss. la dir.), *Comme une danse*, Les Carnets du Paysage n°13 & 14, Arles : Actes Sud, 2007.
- Deleuze, Gilles et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2, Mille Plateaux, Paris : Minuit, 1980.
- De Oliveira, Nicolas, Nicola Oxley et Michael Petry, *Installation II : l'empire des sens*, Thames&Hudson, 2004.
- Fenemore, Anne, « On Being Moved by Performance », in *Performance Research* 8(4), Taylor&Francis, 2003, pp.107-114.
- Foucault, Michel, *Dits et Ecrits, II 1976-1988*, Paris, Quarto Gallimard, 2001
- Godard, Hubert, « Le geste et sa perception », in Marcelle Michel et Isabelle Ginot (dir.), *La Danse au XXème siècle*, Paris : Bordas, 1995.
- Gropius Walter, *Architecture et Société*, Paris, Editions du Lintreau, 1995.
- Lepecki, André, « Concept and Presence: the Contemporary European Dance Scene », in A. Carter (ed.) *Rethinking Dance History*, London, Routledge, 2004, pp. 170-181.
- Lepecki, André « Still : On the Vibratile Microscopy of Dance » in Brandstetter, Gabriele et Hortensia Volkers (eds.), *Remembering the Body*, Hantje Cantz Publishers, 2000, pp.332-368.
- Marotti, Ferruccio, *Lo Spazio Scenico, Teorie e Techniche scenografiche nell'Italia Barocca*, Bulzoni Editore, 1974
- Menicacci Armando, Emanuele Quinz, « Conversazione con Hubert Godard », in *La Scena Digitale/Nuovi Media Per La Danza*, Venise, Marsilio, 2001, p.371-380 .
- Michaud, Eric, *Théâtre au Bauhaus, (1919-1929)*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.
- Norman, Sally Jane, « Numérique et art vivant », in *Autour de Jacques Polieri, Scénographie et Technologie*, Bibliothèque Nationale de France, 2004.
- Perec, Georges, *Espèces d'espace*, Paris, Ed. Galilée, 1974.
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions, 2008.
- Rousier, Claire (ed.), *Oskar Schlemmer: l'homme et la figure d'art*, Paris, CND, 2001.
- Schlemmer, Oskar, « La scène » in *Théâtre de l'abstraction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978
- Yudell, Robert J. « Il movimento del corpo », in Bloomer, Kent C., Charles W. Moore, *Corpo, memoria, architettura : Introduzione alla progettazione architettonica*, Firenze, Sansoni, 1981 (1977 pour la version originale : *Body, Memory, and Architecture*), pp. 57-76.

#### **Pour citer ce document**

Claire Buisson, « « Prolonger la danse, 'hétérotopie sensorielle' », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, L'utopie en pratique : dossier artistique, mis à jour le : 01/01/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1513>.